

Julianna Wernitzer

Lauernde Welten

Christoph Ransmayr und die ungarische Gegenwartsprosa.

Atlas einer ängstlichen Wissenschaftlerin

Wie Christoph Ransmayr als Tourist und als Erzähler Schritt für Schritt die Welt des Wahren und des Imaginären in seinen Werken ineinander fließen lässt und zu kartographieren versucht, so versuche ich seine Texte Schrift für Schrift zu rezipieren, um einige ihrer wichtigen Charakteristika hervorheben und artikulieren zu können, die ich im Hinblick auf die ungarische Gegenwartsprosa für relevant halte. In Rahmen meines Beitrags möchte ich eher auf diejenigen allgemeinen Tendenzen verweisen, die sowohl für Ransmayrs Schreibkunst als auch für Werke ungarischer Autoren ausschlaggebend sind. Ich möchte auf solche zentrale Kategorien hinweisen, die sowohl bei einer Analyse von Texten Ransmayrs, aber auch bei der Analyse von Texten ungarischer Autoren eine wichtige Rolle spielen können. Warum ich ängstlich bin? Weil der Autor über die Tradition, über literarische Verwandtschaften etwas Ähnliches denkt wie ich: Sie sind nicht zu konstruieren, sie ergeben sich.

Wenn man spricht, erzählt oder schreibt – vor allem, was in der Erinnerung und Sprache der Menschen zu Geschichten geworden ist –, dann streift man zumindest inhaltlich und manchmal vielleicht auch formal unwillkürlich an alle Bemühungen, die sich mit ähnlichen Themen beschäftigt haben. Und so steht jede neue Geschichte auf unterschiedlichsten Ebenen in Beziehungen zu so gut wie allen vorangegangenen. Aber solche Beziehungen sind nicht zu konstruieren. Sie ergeben sich so selbstverständlich wie alle anderen Verwandtschaften zwischen dem, was war, und dem, was ist oder was uns noch blühen kann.¹

1. Textkonstruktionsprinzipien: Referenzialität – Intertextualität und Intermedialität

Die Kategorie der Intertextualität ist eine Kategorie der Dezentrierung und der Offenheit. Der intertextuell organisierte, seine punktuelle Identität aufgebende Text stellt sich durch ein Verfahren der Referenz auf andere Texte her. Die Art und Weise dessen kann dekonstruierend, summierend, aber auch rekonstruierend sein. Diese Kontaktbeziehung zwischen dem Text und anderen Texten kann als Assimilation, Transposition und Trans-

1 Ransmayr, Christoph: Geständnisse eines Touristen. Frankfurt am Main: S. Fischer 2004, S. 116.

formation fremder Zeichen beschrieben werden. Die Bezugsmöglichkeiten der Intertextualität sowie ihre konkreten Erscheinungsformen als Zitat oder Motto reichen von der Anspielung oder Paraphrase bis zur Montage von Textteilen, zur Parodie und Travestie. Ein durch seine Referenzialität organisierter Text wird oft in seinem üblichen Schriftsatz durch Einzelwörter oder ganze Passagen, durch verschiedene Hervorhebungen, Briefe, Dokumente oder Bilder unterbrochen. Das bietet die Möglichkeit, den inneren Monolog oder die Anmerkungen eines Außenstehenden vom äußeren Geschehen abzuheben. Aus der Perspektive der Referenzialität gehen Einzeltextreferenz und Systemreferenz auf sprachliche oder versprachlichte Systeme ein. Der Bezug auf eine Gruppe von Texten, auf die Gesamtheit aller Texte, auf das Universum der Texte ist notwendig ein abstrakterer Bezug, weil er allein auf Systemhomologien beruht. In diesem Fall ist der Prätext nicht mehr individuell, sondern ein Teil des Textkollektivs, genauer gesagt, der hinter ihm stehenden und ihn strukturierenden textbildenden Systeme.

Ransmayrs Texte, vor allem jene, die aus den 80er Jahren stammen, sind poetische Versuche, durch Textreferenzen neue, aufeinander bezogene Textwelten zu schaffen. Diese Vorgehensweise ist auch für viele Werke ungarischer Autoren der 80er Jahre charakteristisch, vor allem für die Werke von Péter Esterházy und Péter Nádas. Die einfachste Form, die Ransmayr sowie auch Esterházy oder Nádas in ihren Werken verwenden, ist das Zitat, das von seiner Funktion her besonders wirkungsvoll ist, da diese Wirkung einen intertextuellen und einen interpersonalen Aspekt hat. Neben dem Zitat und dem Motto, die den Prätext direkt einführen, gibt es in ihren Werken auch die Form der indirekten Bezugnahme der Anspielung, die größere Ansprüche an den Rezipienten stellt und somit auch andere Funktionen erfüllen kann. Weitere mögliche Formen sind die Parodie und die Travestie, die durch die Diskrepanz von Inhalt und Form Komik, oft Satire erzielen. In den Werken Ransmayrs und auch in den Werken mehrerer ungarischer Autoren können Beispiele für alle diese Arten innerhalb eines Textes, aber auch mit einer Gültigkeit auf ein ganzes Werk gefunden werden. In vielen Texten aus Esterházy's *Bevezetés a szépirodalomba* (Einführung in die schöne Literatur, 1986) werden mehrere dieser Verfahren verwendet, besonders markant erscheint hier der Text *Függő* (Indirekt, 1981), der aus einem einzigen Satz besteht. In Ransmayrs frühen Werken existieren netzartige, zusammenhängende Spannungen und Ähnlichkeiten nicht nur innerhalb eines Textes, nicht nur zwischen den einzelnen Texten, sondern auch im Allgemeinen in seinen poetischen Absichten der Textkonstruktion. Gattungsbezüge anderer Texte, die auf der Struktur des Prätextes lagern, sind für Ransmayr wichtige Signalelemente für fiktive Raumbestimmungen eines Textes. Intertextualität als Konstruktionsprinzip ist vor allem für seine Werke *Strahlender Untergang* (1982), *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984), *Die letzte Welt* (1988), *Morbus Kitahara* (1995) und *Der Weg nach Surabaya* (1997) charakteristisch. In diesen Werken setzt sich der Text intensiv

mit anderen Texten, Gattungen und Transformationsarten auseinander. Referenzialität kann bereits hergestellt werden, wenn die Akteure eines Textes einen Bezugstext lesen, anhören, anschauen oder darüber diskutieren. So ist es oft in Ransmayrs Frühwerken, beispielsweise im Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*: ein Roman, in dem nicht nur Momente unterschiedlicher historischer Zeiten ineinanderfließen; dies zu demonstrieren und hervorzuheben, wird der eigentliche Romantext mit Fußnoten, Anmerkungen, Fotos, Briefen, Formblättern und Grafiken ergänzt. In der Kurzgeschichte *Könnyek verse* (Das Gedicht der Tränen, 1994) von László Darvasi wird dagegen von einem Gedicht berichtet, ohne es zu präsentieren: Die Figuren diskutieren und schreiben zwar über das Gedicht, das Gedicht selbst wird dem Leser jedoch nicht bekannt gemacht, weil es nie wirklich existiert hat. Bei Dezső Tandori erscheinen beispielsweise viele, vom Autor selbst visualisierte Bilder und Graphiken, unter anderem in seinem Buch *Az evidencia-történetek* (Evidenzgeschichten, 1996), in dem er montageartig seine eigenen Zeichnungen und Handschriften zitiert. Im Péter Esterházy's Werk spielt das Zitat eine besonders wichtige Rolle. Das Zitieren der literarischen und philosophischen Tradition wird bei ihm zum Baustein einer Tradition eigener Art. Am Ende seines Sammelbandes *Bevezetés a szépirodalomba* (Einführung in die schöne Literatur, 1986) führt Esterházy auf sechs Seiten die Namen all jener Autoren an, die von ihm zitiert wurden. Diese Liste enthält die Namen von nahezu eintausendfünfhundert Autoren, Theoretikern und Wissenschaftlern der abendländischen Kultur. Christoph Ransmayr erscheint in den Werken Péter Esterházy's in vielfacher Weise und in vielerlei Situationen: Der ungarische Autor schreibt über Ransmayrs Werk *Die letzte Welt* für den Band *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*², weist des Öfteren auf Parallelen zwischen der Schreibkunst von Péter Nádas und Christoph Ransmayr hin (*A ritmus*, Der Rhythmus; *Egy kékharisnya följegyzéseiből*, Aus den Aufzeichnungen eines Blaustrumpfes). Er neigt dazu, Romananfänge vom österreichischen Autor zu entlehnen (einen Textteil über einen Romananfang, der genau so anfängt wie *Morbus Kitahara* in *Esti*). Texte von beiden Autoren sind mit der Erneuerung von traditionellen Gattungen wie der Reiseliteratur (*Hahn-Hahn grófnő pillantása*, Donau abwärts; *Der Weg nach Surabaya*, *Atlas eines ängstlichen Touristen*) verknüpft. Und nicht zuletzt entlehnt Esterházy den Namen Ransmayrs für seinen Roman *Egyszerű történet vessző száz oldal: A kardozós változat* (Die Mantel-und-Degen-Version: Einfache Geschichte Komma hundert Seiten, 2013), der dort als schweigender Bub und „Schweigekutschenmacher“ erscheint.

Die charakteristischen Züge der Textkonstruktion Ransmayrs, besonders der Inter-
textualität, sind von Wissenschaftlern bereits auf vielfache Weise untersucht worden,

2 Esterházy, Péter: Ein feines Werk, ein Glückspilz. Aus dem Ungarischen von Zsuzsanna Gahse. In: Wittstock, Uwe (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1997. S. 21–26.

besonders im Roman *Die letzte Welt*, der sich auf Ovids *Metamorphosen* als wichtigsten Prätext bezieht. Dieser Bezug ist nicht formal oder strukturell, sondern in erster Linie thematisch und beispielsweise auch in Iván Sándors Roman *Átváltozások kertje* (Garten der Verwandlungen, 1995) ist zu erkennen. Der Roman bezieht sich mit seinem Titel auf den Mythos der Metamorphose, aber folgt in seiner Struktur, wie der Autor selbst berichtet, dem Aufbau eines christlichen Symbols, der St. Peter-Basilika in Rom (Kreuz). Der horizontale Grundriss des Romans, den der Autor selbst als Untergang, Übergang und Aufstieg betitelt, kann aber auch als Anspielung auf Dantes Göttliche Komödie verstanden werden. Die Werke von Ransmayr und Iván Sándor sowie beispielsweise das Buch *Égi és földi szerelemről* (Von der himmlischen und irdischen Liebe, 1991) von Péter Nádas finden durch ihre Systemreferentialität einen Platz in der Reihe der Werke, die seit der Antike bis zur Gegenwart das Thema der Metamorphose thematisiert haben.

Eine weitere Möglichkeit für eine Verbindung mit dem Überzeitlichen wird bei Ransmayr durch die im Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* eingebauten „Aufzeichnungen aus dem Lande Uz“ gegeben. „Die für die Literatur des 20. Jahrhunderts symptomatisch gewordene Umarbeitung der Hiob-Legende wird hier in zweierlei Hinsicht eingebaut – einmal als Lehre und Gleichnis für die den schwierigsten Herausforderungen ihrer menschlichen Kräfte und Möglichkeiten ausgelieferten Gestalten in der erzählten Welt, andererseits als Gleichnis für die Problematik des Romans, als religiös-mythischer Widerpart zu der dem erbarmungslosen Gott der Historizität ausgelieferten Menschheit.“³ In Texten von Endre Kukorelly, Péter Esterházy, Pál Závada, Ádám Bodor, László Márton oder László Darvasi ist vor allem in den 80er und 90er Jahren eine Tendenz zur postmodernen Um- und Neuschreibung von Geschichte charakteristisch, die mit einer Reanimation archetypischer Erzählstrukturen einhergeht. Nádas' Werk *Emlékiratok könyve* (Buch der Erinnerung, 1986) weist beispielsweise auch durch seinen Titel auf den Metatext der Bibel – und auch auf sein erstes Kleinprosa-werk *A biblia* (Die Bibel, 1967) – hin und ruft zugleich die Gattung der Erinnerungen, der Memoiren, hervor.

Ein literarischer Text ist als intermedial zu verstehen, wenn er sich auf andere Medien und Kunstformen bezieht. (Die Medien, Foto, Kino, Fernsehen werden immer wieder in die Handlung einbezogen). Intertextualität scheint zunächst Transformation von Texten innerhalb eines Zeichensystems zu bedeuten. Sie beinhaltet aber durchaus den Übergang von einem Zeichensystem zu einem anderen – also auch mediale Interaktionen und Transformationen. Intermedialität ist vor allem ein Prozess der konzeptuellen Fusion von Horizonten, die sich bei Künstlern oder Rezipienten mit bestimmten Medien

3 Angelova, Penka: Christoph Ransmayrs Romanwerk oder Was heißt und zu welchem Ende verläßt man die Universalgeschichte. In: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften (1999) Nr. 7, <http://www.inst.at/trans/7Nr/angelova7.htm> [22.02.2015].

verbinden. Bei Intermedialität handelt es sich um einen Beobachterbegriff: Sowohl der wissenschaftliche als auch der künstlerische Beobachter dokumentiert damit sein Interesse an einer Thematisierung oder Überschreitung von Mediengrenzen. Textelemente werden meistens linear und sukzessiv präsentiert bzw. wahrgenommen, Bildelemente dagegen simultan. Die Spezifik der Schriftzeichnung besteht darin, dass identische Elemente der Äußerung sowohl verbal als visuell-bildlich aufgefasst werden können.

Normales Lesen meint den schnellen schlaun Blick durch die Oberfläche, Starren gilt dagegen für den langen faszinierenden Blick, der sich von der Oberfläche nicht ablösen vermag. Der Text wird selbst zu einem Bild, zu starren ist ein medialer Akt. Ein interessantes Beispiel für das Zusammenspiel von Text und Bild ist jenes ‚Palimpsest‘ Péter Esterházy's, wo er, als Allusion auf Pergament, den Roman seines Vorbildes Géza Ottlik (der zugleich auch ein Vorbild der Spracherneuerer-Generation Esterházy's war) *Iskola a határon* (Schule an der Grenze, 1959) auf ein einziges Blatt Papier niederschrieb. Des Weiteren wird klar, dass für Ransmayr's ganzes Werk solch intermediale Umsetzungen von großer Bedeutung sind, da er die Visualität vor die Textualität setzt.

2. Das Sehen als Weltzugang – visuelle Überlagerungen

Die visuelle Wahrnehmung ist eine der Hauptzugänge der Menschen zur Welt. Ihre künstlerische Verarbeitung ist ein entscheidender Aspekt bei der Erschaffung fiktionaler Welten. Die Faszination des Sehens, die Inszenierung des Blicks sowie die Darstellung visueller Wahrnehmung haben die verschiedensten Künstler stets beschäftigt und damit nicht nur den Kontakt der Fiktion zur Wirklichkeit, sondern auch den Kontakt der einzelnen Künste zueinander bestimmt. In der Beschreibung einer Erzählung, eines Romans stoßen wir auch auf optische Motive. Die Perspektive von einem erhöhten Aussichtspunkt, etwas durch ein Fernglas sehen, beobachten, das Heranzoomen eines Details, alles das sind Projektionen eines Bildes und optische Motive zugleich, die man auch im alltäglichen Leben immer wieder vorfindet. Der Akt des Sehens sowie der eingeschränkte oder verhinderte Blick einer Figur sagen oft etwas über die Erkenntnisfähigkeit des Sehenden aus. In ähnlicher Weise können Licht und Schatten semantisiert werden. Das Vorkommen von optischen Medien wie Lupe, Fotolinse oder Fernglas kann Hinweise auf den Erkenntnisstand der Figuren geben. In *Morbus Kitahara* beobachtet beispielsweise ein Fischer die Geschehnisse mit einem Fernglas, im *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012) kommen Fernrohr wie Teleskop oft als Gegenstände des Erzählers vor, durch welche er die Welt beobachtet. Durch die visuelle Gestaltung der fiktionalen Welt wird nicht nur ein Hintergrund geschaffen, vor dem eine Handlung ablaufen kann, vielmehr dient die Visualität im Text vor allem der Bedeutungserzeugung

und Sinnvermittlung. Auch im Erzähltext werden über die Beschreibung und Darstellung von optischen Merkmalen und Details Informationen und Bedeutungen mitgeteilt. Das Aussehen einer Figur beispielsweise hat eine charakteristische Funktion und verweist häufig auf den inneren Seelenzustand. Die Schilderung einer Landschaft, eines bestimmten Ortes oder eines Zimmers kann ebenfalls Aufschluss über die Verfassung der ihnen zugeordneten Figuren geben. Farben können auch auf eine symbolische Bedeutungen verweisen. Alles, was in der fiktionalen Welt durch das Sehen erfasst werden kann, wird durch die Beschreibung wiedergegeben. So ist es, wenn man als Tourist oder als Erzähler die Welt umrundet. Die Rolle des Reisenden oder des Erzählers anzunehmen, die Ähnlichkeit zwischen Schreiben und Reisen zu thematisieren, hat in der Literatur eine große Tradition. Auch die Erzähler von Ransmayr (*Atlas eines ängstlichen Mannes*, *Der Weg nach Surabaya*) sowie von Esterházy reisen, um in der Welt neue Sichtweisen, neue Blickwinkel gewinnen zu können. Sie erfassen dabei neue Gebiete der Erfahrungen und gehen existenziellen Fragen menschlichen Daseins nach.

Das Phänomen der Visualität ist im literarischen Text aber nicht unabhängig vom Rezipienten. Der Begriff der Bildlichkeit verweist auf eine Nähe der Literatur zum Bild oder zur bildenden Kunst. Der Terminus „Anschaulichkeit“ deutet auf den mimetischen Charakter der Darstellung einer fiktionalen Welt hin, die auf außerfiktionale Referenzobjekte rekurriert. Die erzählerische Vermittlung passiert durch einen Wechsel vom Visuellen und als visuell Erlebten ins sprachlich Erzählte. Eine Vielzahl von Deskriptionen kann als Zustandspräsentation verstanden werden. Das ist der Fall, wenn ein Text mehr Zustandsbeschreibungen aufweist als Handlung. Bei Ransmayr wird die Beschreibung zur zentralen Darstellungsmethode. Die Beschreibung ist nicht unabhängig von der Narration, sondern ein integratives Element derselben. Es handelt sich bei Ransmayr um eine literarische Visualisierungsstrategie: Die Ekphrase versucht, den „Zuhörer zum Zuschauer zu machen“ und eine quasi synästhetische, ganzheitliche Erfahrung zu suggerieren. Literarische Visualität umfasst nicht nur die ausführliche, äußerliche Figuren-, Raum- und Objektbeschreibung, sondern auch die Beschreibung und Erwähnung des optischen Perzeptionsvorgangs, der Wahrnehmungsbedingungen sowie die Einbindung optischer Geräte in die Handlung. In Ransmayrs Texten sind von Anfang an visuelle, haptische und emotionale Eindrücke miteinander kombiniert. Er verbindet gerne verschiedene sinnliche Wahrnehmungen miteinander. Dies ist sein Hauptzugang zur fiktionalen Vermittlung. Visualität kann auf diese Weise als konstitutives Textmerkmal verstanden werden. *Die letzte Welt* ist in 15 Kapitel unterteilt, die jeweils mit Zifferzeichnungen versehen sind, die auf Motive im Text referieren. *Damen & Herren unter Wasser* (2007) ist eine Bildgeschichte, die nach sieben Farbtafeln von Manfred Wakolbinger geschrieben wurde und über die Verwandlung von Menschen in Meerestiere berichtet. László Krasznahorkays Geschichte *ÁllatVanBent* (Animalinside,

2010) entstand auf ähnliche Weise gemeinsam mit dem Maler Max Neumann. Zu den vierhändigen Werken, die auf das Musikalische anspielen, zählen die Geschichte Ransmayrs mit Martin Pollack, *Der Wolfsjäger* (2011), sowie das im Jahre 1983 erschienene Werk *Élet és irodalom* (Leben und Literatur), das Esterházy zusammen mit Imre Kertész geschrieben hat, oder aber das vierhändige Werk von Péter Nádas mit Richard Schwartz, die in Form eines Dialogs aus unterschiedlichen Sichtweisen über vier Tage berichten (*Párbeszéd*, Dialog, 1992).

3. Sprachbildung und Bildsprache: Die gesprochene Sprache in ihrer Flüchtigkeit zu bewahren

Ransmayrs erdachte und erdichtete Schreibweise ähnelt der ursprünglichen und grundlegenden Form menschlicher Rede. Darunter verstehe ich nicht, dass er im Ablauf einer Erzählung so schreibt, wie er redet, sondern, dass sich seine mehrfach transformierte literarische Sprache in seinen meisten Texten dem Reden, der Rhetorik nähert. Er nimmt die Position eines „Transkribierers“ ein, eines Mediums, durch das die Erinnerungen, Gefühle und anderen Stimmen fließen und ihm eigen werden: zur Erzählung. Es ist kein Zufall, dass der Autor, wenn er über seine Werke reflektiert, konsequent das Wort „Erzählung“, oder genauer gesagt „Erzählen“ (als Prozess) verwendet. Bei ihm verwandelt sich das Erzählen einer Geschichte, obwohl all dies schriftlich festgelegt ist, vom komplexen Sprachakt zum einfachen Sprechakt. Ransmayrs Sprachexperiment besteht darin, Besonderheiten der mündlichen Verständigung in Schriftform umzusetzen. Es gibt beispielsweise eine interessante Stelle in seinem Werk *Der Weg nach Surabaya*. Der Erzähler der Geschichte fährt mit vielen Einheimischen zusammen auf einem Laster und wird aufgefordert in einer für ihn unbekannten Sprache dem Publikum eine Zeitung vorzulesen: „Ich las also Satz für Satz, Worte, die ich nicht verstand. Ich weiß nicht, ob alle meine Zuhörer lesen konnten, wusste aber, dass sie verstanden, was ich las.“⁴ In dieser Textstelle geht es nicht nur darum, dass menschliches Verstehen überwiegend aus metakommunikativen Elementen zusammengesetzt ist und das Verstehen auch ohne Worte, auch nonverbal funktionieren könnte oder sollte (Ottlik), sondern es geht hier darum, dass die Literatur eine bestimmte Logik etabliert, eine Art Pakt mit dem Leser schließt und dies in der Erzählung eben die Illusion von gesprochener Sprache betrifft.

Ransmayr arbeitet nicht nur mit Landschaften und historischen Zeiten, er manövriert in seinem Textaufbau zwischen Buchstabe und Klang. Die auf diese Weise entstandenen

4 Ransmayr, Christoph: *Der Weg nach Surabaya*. Protokoll einer Lastwagenfahrt. In: Ders.: *Der Weg nach Surabaya*. Reportagen und kleine Prosa. Frankfurt am Main: S. Fischer 1997, S. 221–227, hier S. 225.

Texte implizieren die Illusion der Oralität und simulieren reale Sprechsituationen. Doch steht der künstliche Akt des Sprachgebrauchs bei ihm nicht im Vordergrund: Seine poetische Sprache enthält eher transzendente Elemente des Gebrauchs. Hören, schreibt Roland Barthes, „ist ein physiologisches Phänomen; *zuhören* ein psychologischer Akt“⁵. Das Zuhören bietet bezogen auf die Wahrnehmungsmöglichkeit im Vergleich mit dem Lesen des gedruckten Buches einen Mehrwert an Information. Liest der Autor den Text, so verstärkt die Lesung durch die Konkretion der Autorenstimme die Autorität des Textes. Der *auctor* greift ein weiteres Mal in den Text ein, indem er die Rezeption der Leerstellen im Text (im Sinne Wolfgang Isters) durch seine Interpretation anleitet. Im Hörbuchhören passiert die Verkörperung von Literatur, die Transformation von Sprache aus einem Medium in ein anderes. Wenn man an die Gliederung mancher Prosatexte Ransmayrs denkt, die gleichsam Verszeilen ähneln und deren Rolle in seinen Erzählungen bereits in das Zentrum wissenschaftlicher Debatten geraten sind, so kann festgestellt werden, dass dieses Verfahren seine Werke auch der menschlichen Rede gleichen lässt. Wie Wendelin Schmidt-Dengler anlässlich des *Fliegenden Bergs* schreibt:

Der Anschluss an die Tradition der Verserzählung liegt Ransmayr ferne, und doch stellt sich bei der Lektüre unabweisbar der Eindruck ein, dass mit dieser Gliederung des Textes in Verszeilen und Strophen eine entscheidende Änderung in der Leserlenkung vorgenommen wird. Da wir meistens still lesen, enthält jeder Text auch eine bestimmte Qualität durch die Anordnung der Zeilen. (...) für mich stellte die strophische Anordnung eine entschiedene Lesehilfe dar – ein Befund, der so wohl gar nicht im Willen des Autors gelegen sein mag. Indes wächst dem Text durch das, was bloß als Äußerlichkeit erscheinen mag, eine Stildimension zu, die sich ohne diesen „Flattersatz“ nicht entfalten könnte.⁶

Ransmayrs Sprachwelt kann an der Grenze von Überschreitungen, Übersteigungen lokalisiert werden. Transzendenz bezeichnet bei ihm ein Verhältnis von Gegenständen zu einem bestimmten Bereich möglicher Erfahrung oder den Inbegriff dieses Verhältnisses. Seine Sprache, die den urzeitlichen mündlichen Überlieferungen gleicht, ist ohne Zweifel eine zum Erzählen von Mythen geeignete Sprache. Und wenn diese Mythen in der heutigen Welt nicht mehr zu finden sind, schafft er mithilfe von uralten Mythen neue über unsere Welt. Nimmt man Ransmayrs poetologische Selbstauskunft ernst, so handelt es sich bei ihm um ein Transformationsprojekt, das den Bedingungen literarischer Intertextualität und ‚mythologischer‘ Erinnerung unterliegt.⁷ Das Erzählen der Welt ist bei ihm das Bewahren der Erinnerung und eine Aufzählung der Dinge zugleich:

5 Barthes, Roland: Zuhören. In: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 249–263, hier S. 249.

6 Schmidt-Dengler, Wendelin: Den Hippogryphen wieder satteln. Zur schönen Tradition der Verserzählung. In: Volltext (2006), Nr. 6., S. 17.

7 Siehe Godel, Rainer: Mythos und Erinnerung. Christoph. Ransmayr: Die letzte Welt. In: Germanica 45 (2009), S. 87–106.

Er beschreibt gewaltige Naturerscheinungen, berichtet über Leben und Tod von Tieren, Pflanzen, über menschliche Kulturen, über gottverlassene Orte, über Spuren des Verfalls. Er beschreibt alles, was uns umfängt. Und der Leser „hört zu“. Seine Stimme kommt ihm wie das Medium der Sprache vor, als eine Vorstufe des Erzählens, noch bevor die Schrift erfunden wurde. „Ich nehme für mich das Recht in Anspruch, ratlos zu sein und mir erst im Schreiben allmählich klar darüber zu werden über das, was zu sagen ist.“⁸ Klar erkennt man hier Géza Ottlik's Gedanken über das durch die Stille entstandene Wort, die für die Generation der 70er, 80er Jahre (Nádas, Esterházy, Lengyel) von Bedeutung war. Die Obliegenheit ihrer schriftstellerischen Intention lautet ähnlich: das Unwiederholbare, Unverwechselbare am Einzelfall darzustellen. Eine Erzählung dient dazu, die Geschichte des Einzelnen erzählen zu können, da ohne dies die Welt nicht ergründet werden kann. Nicht jeder hat Anspruch etwas zu benennen, etwas zur Sprache zu bringen:

[...] wenn der Versuch scheitert und sich die Sprache gegen mich wendet und nichts, kein Satz, keine Beschreibung Form und Gestalt annehmen will, nichts gelingen und alles wieder und wieder und immer anders beschrieben sein will – dann werde ich selber so verstört, so ratlos, bedürftig nach Trost wie ein Trauergast auf der Plattform eines tibetischen Turm.⁹

Die Erfindung der Welt, die Fiktion, die Literatur beginnt dort, wo nicht bloß zugehört oder betrachtet wird, sondern wo Fragen gestellt werden können. An dieser Stelle sollte auf den Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein hingewiesen werden, dessen Werke für diesen mitteleuropäischen Raum ausschlaggebend scheinen.

4. Raumdeutungen: Ein Blick in die Ferne, ein Blick in die Tiefe

Orte sind in Ransmayr's Werken von zentraler Bedeutung. Der „Ort, an dem wir uns befinden“ dient dazu, Momente der verlorenen Zeit durch das Erzählen, durch Parallelen wiederzufinden. Er nimmt in seinen Texten die Position eines Betrachters auf: mit dem Fernrohr, mit dem Teleskop die Welt aus der Ferne zu beobachten, sich dann zu nähern, mit Menschen zu reden und dies alles zu erzählen. Das ist sein künstlerisches Programm der Annäherung und der Begegnung, ein Beschreibungsmodus der Welt zugleich, der, meiner Ansicht nach, in allen seinen Werken von zentraler Bedeutung ist. In der Einleitung zum *Atlas eines ängstlichen Mannes* ist von Orten die Rede, an denen er gelebt, die er bereist oder durchwandert hat, und von Menschen, denen er dabei begegnet ist: In allen Geschichten kommen Orte und mittels der Ortsbeschreibungen Menschen zur Spra-

8 Ransmayr, Christoph: *Geständnisse eines Touristen*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2004, S. 25.

9 Ebd. S. 17.

che. Modelle der Raumkonstruktion und ihre Repräsentationsformen wie die Konstruktionen von Grenzen, von Raum kommen hierbei zur Anwendung. Es geht bei Ransmayr aber nicht nur um textuelle Räume. Oft thematisiert er auch seine eigenen fiktiven Räume, in denen er als Autor während des Schreibens mit seinen Figuren „zusammenlebt“. Denn im „Raum eines Textes überlagern sich mehrere Aussagen, die aus anderen Texten stammen und interferieren“.¹⁰ Ransmayrs Texte sind vor allem räumlich konstruiert, der Autor nähert sich seinem Gegenstand, seinen Geschichten mit räumlichen Kategorien. Mit der so genannten räumlichen Wende, die von Michel Foucault eingeleitet wurde, werden Raumstrukturierungen als Grundlagen des Denkens thematisiert und nach ihren Implikationen für Sinnkonstruktionen befragt.

Kenneth White als intellektueller Nomade sowie Begründer der Geopoetik hat in seinem durch die französische poststrukturalistische Philosophie inspirierten Essay die Geopoetik als ein Projekt an der Grenze zwischen Poesie und Wissenschaft, zwischen konkreter Geographie und ‚geistigem Raum‘ entworfen.¹¹ Im Falle der für Ostmitteleuropa charakteristischen, an ein Territorium gebundenen konfligierenden Erinnerungen gelten die Landschaften oft nicht nur als Träger, sondern auch als ‚Schlachtfelder‘ der Erinnerung.¹² Diese Erfahrung ist sowohl in der österreichischen als auch in der ungarischen Literatur gleich. Es gibt nichts, was sich nicht kartographisch abbilden ließe: Krieg, Belagerung, Flucht, Pilgerwege, imperiale Herrschaft, der Geltungsbereich kultureller Werte. Aber der größte Vorzug kartographischer Repräsentation – die Abbildung des Nebeneinander und der Gleichzeitigkeit – ist offenbar auch deren Schranke: Karten bleiben statisch, können Bewegung höchstens andeuten, nicht abbilden. Karten bilden nicht nur ab, sondern konstruieren und projektieren Räume und machen so erst aus Räumen Territorien.

Ransmayr kennt viele Orte der Welt, was sich aber in seinen Texten als Raum definieren lässt, bleibt nirgendwo regional: Er neigt zur Universalität, er neigt dazu, die Welt, die in unserem Inneren und im Äußeren zwar zersplittert existiert, durch das Erzählen in den Wahrnehmungen des Lesers doch wieder zu kompilieren, zusammenzusetzen. Der Raum wird bei ihm von zeitlichen Entwicklungen überlagert: Die Natur verändert sich, Geschwindigkeiten tierischer, pflanzlicher und geologischer Entwicklung

10 Kristeva, Julia: Probleme der Textstruktur. Aus dem Französischen von Irmela und Jochen Rehbein. In: Blumensath, Heinz (Hg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972, S. 243–262, hier S. 245.

11 White, Kenneth: *Éléments de géopoétique*. In: Ders.: *L'Esprit nomade*. Paris: Grasset 1987, S. 272–293. (Elemente der Geopoetik. Aus dem Französischen von Sabine Secretan-Haupt: Hamburg: Peter Engstler Verlag 1988.)

12 Kapralski, Sławomir: *Battlefields of Memory. Landscape and Identity in Polish-Jewish Relations*. In: *History & Memory* 13 (2001), Nr. 2, S. 35–58.

variieren, neue Berge, Landschaften entstehen. Ähnlich wie in der Welt der Fiktion.¹³

Die Textfunktionen, die sich auf reale geographische Orte beziehen, haben das Dilemma des Wahrheitsempfindens zur Folge. Diese Problematik begleitet die Geschichte der gesamten Gattung und bildet zugleich eine wichtige Grundlage für die Lesart der Erzählungen solcher Art. Im Roman *Donau abwärts* von Péter Esterházy entfalten sich aus zahlreichen Anekdoten, Erzählfragmenten und fiktiven Briefen die Donau-Abenteuer so, dass der Bericht zu einer Wanderung zwischen Texten, Diskursen und Zeitepochen wird. Die Naturbeschreibungen zeigen, dass die textkonstruierende Funktion des visuellen Codes in der Reiseepik von großer Bedeutung ist. *Donau abwärts* untersucht eine in unserer Kultur tradierte Opposition: den Gegensatz von Blindsein und Sehen, was als Selbstreflexion auf die eigene Gattung betrachtet werden kann.¹⁴ Esterházy macht einen Unterschied zwischen einem Touristen und einem Reisenden: „Ein Tourist ist fit, ein Reisender lebt.“¹⁵ In seinem Essayband verwendet Christoph Ransmayr zwar ebenfalls die Analogie Schreiben-Reisen, und der Erzähler positioniert sich auch als Tourist, doch verknüpfen sich hier mit dieser Rolle nicht vorrangig semiotische Operationen, sondern eher Erkenntnisse, die jeglichen sprachlichen Konstruktionen vorausgehen und sich mit sinnlichen Erfahrungen assoziieren lassen:

Auf Formularen sind mir die Felder am liebsten, in die sich einfach Tourist setzen läßt, denn Ahnungslosigkeit, Sprachlosigkeit, leichtes Gepäck, Neugier oder zumindest die Bereitschaft, über die Welt nicht bloß zu urteilen, sondern sie zu erfahren, zu durchwandern, von mir aus: zu umsegeln, erklettern, durchschwimmen, notfalls zu verkleiden, gehören wohl mit zu den Voraussetzungen des Erzählens.¹⁶

Anders verhält sich der Raum in solchen Erzähltexten, in denen das Zentrum und die Peripherie thematisiert werden. Im Roman *Die letzte Welt* und in *Morbus Kitahara* wird der Raum scheinbar klar in Zentrum und Peripherie zweigeteilt, doch verschiebt er sich dann zu einem allumfassenden Raum der Fiktion, wo das zyklische und das lineare Zeitverständnis ineinander verschmelzen, „Ransmayrs Roman [schließt] unmittelbar an das Rezeptionsprogramm an, das die letzten Verse des antiken Epos vorgegeben haben: Die Fiktion überspannt Raum, Zeit und Menschen.“¹⁷ Der Raum schafft Verhältnisse, die

13 Vgl. Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt*. Nördlingen: Greno 1988, S. 284f.

14 Balajthy, Ágnes: Die neu definierten Traditionen der Reiseliteratur in dem Roman *Donau abwärts* von Péter Esterházy. In: *Berliner Beiträge zur Hungarologie* (2011), Bd. 16, S. 101–131, hier S. 115; <https://www.slawistik.hu-berlin.de/de/fachgebiete/ungarlit/publ/BBH/bbh16/balajthy> [22.02.2015].

15 Esterházy, Péter: *Donau abwärts*. Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2006, S. 76.

16 Ransmayr, Christoph: *Geständnisse eines Touristen*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2004, S. 10f.

17 Schilling, Erik: Der zweite Tod des Autors? Metamorphosen der Postmoderne in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*. In: *Textpraxis* (2012), Nr. 4.; <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/erik-schilling-der-zweite-tod-des-autors> [22.02.2015].

sich wiederum zu Raum verwandeln. Auch in Romanen von Ádám Bodor, Zsolt Láng oder György Dragomán kommen Grenzgebiete des menschlichen Daseins vor. Dem Raum kommt nicht nur in Romanen von Bodor wie *Sinistra körzet* (Schutzgebiet Sinistra, 1992) oder *Az érsek látogatása* (Der Besuch des Erzbischofs, 1999) Bedeutung zu: Einige Titel seiner Novellen verweisen auch auf die sinnbildende Funktion des Raums (*A Zangezur hegység*, Der Zangezur Berg; *Milyen is egy hágó?* Wie ist eigentlich ein Bergpass?) genau wie bei Ransmayrs Erzählungen (*Der Weg nach Surabaya* oder *Atlas eines ängstlichen Mannes*) oder aber László Krasznahorkai (*Sátántangó*, Satanstango, 1985; *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó*, Im Norden ein Berg, im Süden ein See, im Westen Wege, im Osten ein Fluss, 2005). Die räumliche Wende rückt nicht nur geographische Orte in Vordergrund, sondern bedeutet auch physikalische Raumeroberungen, die die Aufmerksamkeit auf den menschlichen Körper lenken, wie es in den meisten Werken von Péter Nádas der Fall ist.

5. Textwandlungen – Mythenwandlungen: Die erzählte Erinnerung als Fiktion

Die Poetologie der Erinnerung ermöglicht es, Vergangenheit und Zukunft in der Erzählung zu verbinden. Diese Umformung nimmt den Umstand ernst, dass Mythen nicht eine definitive Form haben, sondern in einer Vielzahl von mündlichen und schriftlichen Varianten vorliegen können. Ransmayr verwendet den Mythos zur funktionalen Erklärung einer Poetologie der Erinnerung. Mythos heißt Erzählen, Geschichten erzählen von einer Zeit, in der die Geschichten nur mündlich tradiert wurden. Ransmayr erschafft eine neue Mythologie des 20. und 21. Jahrhunderts. Dies sind unsere Geschichten.

Wenn man spricht, erzählt oder schreibt – von all dem, was in der Erinnerung und Sprache der Menschen zu Geschichten geworden ist –, dann streift man zumindest inhaltlich und manchmal vielleicht auch formal unwillkürlich an alle Bemühungen, die sich je mit ähnlichen Themen beschäftigt haben.¹⁸

So deutet Christoph Ransmayr in *Geständnisse eines Touristen* sein literarisches Verfahren, mit den zu Geschichten gewordenen Mythen literarisch neu umzugehen. Er zielt darauf, mit seiner literarischen Umformung des Mythos eine nicht-traditionelle Neuerzählung unter den Bedingungen der Gegenwart zu schaffen, die nicht Vergangenes referiert, sondern Geschichten und Mythen neu erzählt. Der Erzähler, der die historische Mythenbildung verfolgt hat, sieht sich am Ende seines Erzählens nur als einen Chronisten an. „Ich werde nichts beenden und nichts werde ich aus der Welt schaffen...“¹⁹

18 Ransmayr: *Geständnisse eines Touristen*, S. 116.

19 Ransmayr, Christoph: *Die Schrecken des Eisen und der Finsternis*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2008, S. 274.

Eine an die Gedächtniskunst angelehnte Theorie liefert das Buch *Gedächtnis und Literatur* der Slawistin Renate Lachmann²⁰. Sie versteht den literarischen Text als ein künstliches Gedächtnis, das dessen intertextuelle Bezüge erinnert. Der literarische Text als ein Gedächtnis ist wiederum eingegliedert in ein umfassendes Kulturgedächtnis, das sich in den einzelnen Text einschreibt. Renate Lachmanns Theorie stellt den bisher am weitesten ausgearbeiteten Ansatz dar, den Begriff des Gedächtnisses in der Literaturwissenschaft zu verwenden. Um eine Geschichte erzählen zu können, muss man sich erinnern. Doch ist dies noch immer zu wenig. Man muss die Stille brechen. Erzählen bildet die reale Vergangenheit nicht ab, es gestaltet sie in der individuellen Erinnerung neu. Die narrative Variation erzeugt Geschichten, die bildstarke Erinnerungen konstruieren. Erinnerung muss erzählt werden. Den Unterschied von Geschichte und Erinnerung markiert ein spezifisch narrativer Akt, der auf individueller *memoria* beruht, der Perzeptions- und Selektionsprozesse voraussetzt und diese erzählerisch individuell gestaltet.²¹ Ransmayr thematisiert in seinen Werken mehrfach die Problematik der erzählten Erinnerung. Erinnerung und Erzählen hängen eng miteinander zusammen. „Erinnerung ist Fiktion, da sie nicht ‚Fakten‘ wiedergibt, sondern sie ‚nur‘ erzählt. Die „bloße[n] Geschichten“ dienen dazu, das „Repertoire, das Gedächtnis der Plattform“ zu erneuern.²² Ransmayr betont die Konstruktivität der Erinnerung. Etwas Vergangenes wird in seinen Texten nicht mimetisch wiedergeben, sie dienen der Re-Konstruktion der Gegenwart. Die Gegenwart verbindet die erinnerte, aber auch die mythologisch verarbeitete Vergangenheit. Erinnert wird also an Möglichkeiten, wie die Vergangenheit gewesen sein und wie die Zukunft werden könnte. Diese Möglichkeiten konkretisieren sich in der Vorstellungskraft des Erzählers und seiner Zuhörer: „Erst dort wird die Welt schließlich vollständig, nur im Erzählraum liegen Mögliches, zumindest Plausibles – und Notwendiges, Tatsächliches, kurz: *alles, was der Fall ist* – bloß durch hauchdünne, oszillierende Membrane getrennt nebeneinander.“²³ Die imaginative Fähigkeit des Lesers erzeugt im Lesen und Zuhören das, was Hans Blumenberg als Funktion des Mythos bestimmte: „Welt zu haben“. Dies ist nach Blumenberg „immer das Resultat einer Kunst“, der „Arbeit am Mythos“.²⁴ Der Roman *Die letzte Welt* konstituiert sich in den Erinnerungen der Figuren als die „letzte Welt“. Doch die erzählte Erinnerung an Vergangenes umgeht die Gegenwart, indem sie sie in einer „letzten“ Zukunft spiegelt. Der Roman transformiert die alten Mythen unter den Bedingungen von Ransmayrs Poetik der Erinnerung. Noch stärker als im *La-*

20 Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

21 Siehe Godel: *Mythos und Erinnerung* 2009

22 Ransmayr, Christoph: *Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1997, S. 15.

23 Ransmayr: *Geständnisse eines Touristen*, S. 14.

24 Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 13.

byrinth tritt dabei der Charakter der Erinnerungsarbeit am Mythos in den Vordergrund. Die erzählte Fiktion als Erinnerung führt seinen Leser in Grenzgebiete des Lebens, der Literatur: Zum Hinterfragen der menschlichen Existenz am Randgebiet der Welt und des Menschlichen. Die Brüder Liam und Pad suchen in Tibet eine Leerstelle, den *Fliegenden Berg*, einen letzten „makellos weißen Fleck“ auf der Landkarte, „in den wir dann ein Bild unserer Tagträume einschreiben können“. Es ist eine Reise auf Leben und Tod, an deren Ende Liam seinen entkräfteten Bruder ins Leben zurückerkzählen wird: „Aus einer allmählich schrumpfenden Ferne / hörte ich ihn *erinnerst du dich...*, / *weißt du noch sagen / du mußt dich erinnern, erinnere dich.*“ Im Roman *Morbus Kitahara* wird ein Ritual der Erinnerung inszeniert, eine Imitation des Geschehenen, der Vergangenheit. Das offizielle Programm der Besatzungsmacht erreicht in Moor mit befohlenen Veranstaltungen groteske Ausformungen. Elliot „befahl [...] die Erinnerung“.²⁵ Seine einzige Aufgabe scheint es zu sein, dafür zu sorgen, dass der Krieg und die Untaten, die während dieses Krieges geschahen, für die Bewohner von Moor stets präsent und wach gehalten bleiben. Für den amerikanischen Kommandanten selbst wird die Erinnerung zu einem Zwang, er „schien [] auch selbst jener Vergangenheit verfallen zu sein, an die er immer und immer wieder zu rühren befahl“.²⁶ Die erzählte Erinnerung verändert als Fiktion die Wahrnehmung der Gegenwart. Denn in der erzählten Geschichte befindet sich der Erzähler – so beschreibt der Autor selbst in der *Erfindung der Welt* – in der „Mitte der Welt“, in der alle Welt noch einmal erfunden wird.²⁷

25 Ransmayr, Christoph: *Morbus Kitahara*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1995, S. 46.

26 Ebd., S. 44.

27 Ransmayr, Christoph: Die Erfindung der Welt. Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises. In: Wittstock, Uwe (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1997, S. 198–202, hier S. 200.